Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 42 (1985)

Heft: 2

Artikel: Das Bildnis in ganzer Figur : Quellen und Entwicklung

Autor: Löcher, Kurt

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-168613

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Das Bildnis in ganzer Figur
Quellen und Entwicklung

von Kurt Löcher

Tobias Stimmers nach wie vor eindringlichstes Werk – die Bildnisse des Zürcher Bannerträgers Jacob Schwytzer und seiner Ehefrau Elsbeth Lochmann (Basel, Öffentliche Kunstsammlung) – sind Bildnisse in ganzen Figuren und lebensgross (Abb. 6, 7).[1] Es mag daher erlaubt sein, innerhalb eines dem Künstler gewidmeten Kolloquiums einige Fakten und Überlegungen zum Bildnis in ganzer Figur, seinen Quellen und seiner Entwicklung, vorzutragen. Das Material ist umfangreicher und aspektreicher, als es hier zur Sprache kommen kann.[2] Uns geht es um die grossen Linien, nicht um manches schöne und wertvolle Einzelwerk.

Das Bildnis im Mittelalter, das noch nicht der Forderung nach der unverwechselbaren Individualität des Dargestellten nachzugeben hatte, war weitgehend Bildnis in ganzer Figur.[3] Es präsentiert die Herrscher als Amtsträger, so in der Folge deutscher Kaiser auf Glasfenstern im Strassburger Münster. Es überliefert das Bild des Verstorbenen in idealer Gestalt und auf der Höhe seines Lebens: Landesfürsten, Ritter, geistliche Herren, dann auch Bürger. Das Grabbild gewinnt physiognomische Form, löst sich von der Tumba, wird aufrecht stehendes Grabdenkmal.

Der Wunsch nach Individualität prägt am stärksten das Stifterbild. Im Zusammenhang von Altarwerken knien die Stifter, im Verband durch sie geförderter Kirchenbauten kommen sie auch stehend vor, so im Chor des Naumburger Doms.

Nicht als Amtsträger gereiht, sondern um ihrer vorbildlichen Eigenschaften ausgewählt waren die Neun Helden, jeweils drei gute Juden, Heiden und Christen.[4] Sie wurden als historische Persönlichkeiten und zugleich als Sinnbilder verstanden. Als Exempel ritterlicher Tugenden schmückten sie die Schlösser, als Repräsentanten der Gerechtigkeit die Ratssäle.

Die Italiener führten mit den Uomini Famosi die beispielhaften Persönlichkeiten stärker an die eigene Gegenwart heran, verankerten sie in der vaterländischen Geschichte. Andrea del Castagno malte gegen 1450 in der Villa Carducci bei Florenz eine Reihe berühmter Männer und Frauen al fresco, darunter die Dichter Dante, Petrarca und Boccaccio und drei um die Stadt Florenz verdiente Söldnerführer. Der jüngste von ihnen, Pippo Spano, war erst 1426 gestorben. Die ruhmreichen Toten bestätigen die Lebenden.

Die Historiographen, welche die Ahnenreihen der sie beauftragenden Fürsten zusammenstellten, hatten diesem Gesichtspunkt Rechnung zu tragen. Nicht die lückenlose Folge ist mehr gefragt, sondern die glanzvolle Persönlichkeit. Die um 1460/70 für Herzog Sigismund von Bayern im Alten Hof zu München gemalte Wittelsbacher-Reihe führte «primär berühmte und merkenswerte Vorgänger und Vorfahren vor Augen, wobei ein deutlicher Schwerpunkt bei Kaisern und Königen lag». Eine wenig später entstandene Kopie in Deckfarben auf Papier (Paris, Bibliothèque Nationale) hält die später übermalten und weitgehend zerstörten Wandbilder fest.[6]

Die echten und annektierten Vorfahren, die Kaiser Maximilian I. dazu bestimmte, als Bronzebilder sein Grabmal zu säumen, waren noch entschiedener nach diesem Prinzip ausgesucht: grosse Kaiser und Könige, berühmte Ritter, heilige Herrscher, die mit der Geschichte der habsburgischen Lande verbunden waren oder schienen.[7] Das zu Lebzeiten des Auftraggebers unvollendete Grabmal fand seine Aufstellung in der Innsbrucker Hofkirche. Es ist interessant, dass Maximilian den Künstler, dem er 1502 die Durchführung des Projektes anvertraute, in München fand, und dass dieser Künstler – Gilg Sesselschreiber – Maler war. Das verweist zurück auf die gemalte Wittelsbacher-Ahnenreihe. Das Ergebnis – monumentale Freifiguren von hohem künstlerischen Rang – ist unvergleichlich.

Dass die Bilder der Ahnen dem Toten das Geleit geben, kommt aus dem römischen Totenkult, aber es mag doch im Westen Europas Trauersitten gegeben haben, welche das römische Erbe in abgewandelter Form tradierten. So ist überliefert, dass der siegreiche Herzog Renatus von Lothringen 1477 durch einen langen goldenen Bart als Held der Vorzeit maskiert an die Bahre Karls des Kühnen von Burgund trat.[8]

Das Bildnis in ganzer Figur erlaubte die Gleichsetzung des Fürsten mit dem Helden, des Lebenden mit dem ruhmreichen Toten, vertraute das Bedingte der individuellen Erscheinung dem Dauer versprechenden Denkmal an.

Hubertus Froning hat in seiner Dissertation über die Entstehung und Entwicklung des stehenden Ganzfigurenporträts in der Tafelmalerei auf den Anteil der burgundischen Herzöge hingewiesen, auf die mit der Gründung des Ordens vom Goldenen Vlies verbundene Wiederbelebung ritterlichen Lebens, auf die Statutenbücher mit den ganzfigurigen Miniaturbildnissen der Ordenssouveräne.[9] Dass die Entwicklung von den monumentalen Herrscher- und Heldenbildern auf dem Umweg über das Buch und die Miniatur wiederum zum lebensgrossen Repräsentationsbild verlaufen wäre, leuchtet nicht ein. Die Darstellungen der Ordenssouveräne bleiben Illustration, es sei denn, dieselben Persönlichkeiten träten als Regenten auf.

Seit 1433 waren die Herzöge von Burgund auch Grafen von Holland. Die Stadt Leiden huldigte den neuen Herren, indem sie 1462 bei dem Maler Jacob Clementsz einen Bildzyklus der Grafen von Holland bestellte, der auch die Vorgänger der Herzöge von Burgund einschloss. Die Tafeln vereinigten zunächst Gruppen von vier, dann von drei Grafen, bis der Maler Simon Jansz 1465 mit einem Doppelbildnis Philipps des Guten und seines Sohnes Karl, später genannt der Kühne, abschloss. Es mag sein, dass ein Kupfer-

stich von Philipp Galle nach einer Zeichnung von Willem Thibaut, 1578, dieses Bildnis Karls des Kühnen überliefert. Es zeigte, wenn man der interpretierenden Kopie trauen darf, Statuarik, ritterlichen Glanz und einen erfrischenden Realismus.[10]

Im Ratssaal, wo vielfach die NEUN HELDEN ein breites Spektrum ritterlicher und herrscherlicher Tugenden abdeckten und als Garanten des Rechts erschienen, treten hier in derselben Funktion die Landesherren auf.

Die Wandbilder im Karmeliterkloster in Haarlem verfolgten dasselbe Programm.[11] Der Wappenherold von Holland eröffnete die Reihe der Grafen, der Tod beschloss sie. Die sehr wahrscheinlich nach dem Tode Karls des Kühnen bestellte Wandmalerei war schon zu Beginn des 16. Jahrhunderts so unansehnlich geworden, dass sie durch auf Holz gemalte Kopien ersetzt und zugedeckt wurde. Je eine Zweiergruppe von Figuren, also ein Doppelbildnis, umfasst jede Tafel. Später gelangten die Bilder ins Haarlemer Rathaus. Wir sehen, geharnischt und als Träger des Goldenen Vlieses, die Herzöge Philipp und Karl von Burgund in einem gewölbten Raum, vor einem Teppich, auf einem Fliesenboden. Die kleineren Raumkompartimente fördern die Gruppenbildung. Maria von Burgund und Maximilian von Österreich (Abb. 1) verbindet zusätzlich der Tausch der Ringe. Wem die Stiftung verdankt wird, die das Paar als die rechtmässigen Herren von Burgund vor Augen stellt und entsprechend dem sakralen Bereich mit der Vergänglichkeit konfrontiert, bleibt eine offene Frage.

Noch einmal begegnet uns das Paar in einer Bildfolge der Grafen von Flandern aus der Abtei in Dunes, jetzt im Bischöflichen Seminar in Brügge.[12] Die Folge, die dem Meister der Ursulalegende zugeschrieben wird, ist 1480 datiert. Da Maximilian die Königskrone trägt – die Wahl erfolgte am 16. Februar 1486 – kann sein und seiner Gattin Porträt nicht vor diesem späteren Zeitpunkt entstanden sein. Der Falke in der Hand der damals bereits verstorbenen Maria spielt womöglich auf ihren tödlichen Jagdunfall an.

Es kann mehr und qualitätvollere Bildnisse des Paares gegeben haben, und es liegt nahe, dass sie auf die Hofkunst der Folgezeit einwirkten.

1514 porträtierte Lucas Cranach der Ältere Herzog Heinrich den Frommen von Sachsen und seine Gemahlin Katharina von Mecklenburg (Dresden, Gemäldegalerie).[13] Das Paar ist festlich gekleidet, beider Blick sucht den Betrachter (Abb. 2). Den Mann begleitet ein Jagdhund, die Frau ein Schosshündchen. Das erinnert immer noch an Grabreliefs wie das von Peter Vischer geschaffene des Grafen Hermann von Henneberg und seiner 1507 verstorbenen Frau Elisabeth von Brandenburg (Römhild, Stadtkirche). Cranachs Bildnisse des herzoglichen Paares wurden und werden gewöhnlich als die ersten nachgewiesenen selbständigen lebensgrossen Bildnisse in ganzer Figur angesprochen. Tatsache ist, dass die Schwertscheide aus dem einen Bild ins andere hinüberreicht, woraus zu schliessen ist, dass das Gemälde erst beim Übertragen von Holz auf Leinwand auseinandergesägt wurde. Als Doppelbildnis lässt es sich ohne Mühe in die burgundisch-maximilianische Überlieferung einreihen, der die Darstellungen Maximilians und der Maria von Burgund zugehören. Cranach kann solche Bilder während seines niederländischen Aufenthaltes 1508 gesehen oder Kenntnis davon bekommen haben. Auf einem der Bilder tauschte das Paar die Ringe. Das war, das burgundische Erbe der Maria betreffend, eine politische Demonstration, die zu malen besonders nach dem Tode

Abb. 1 Maria von Burgund und Maximilian von Österreich, der spätere Kaiser Maximilian I. Stadhuis Haarlem.

der Tochter Karls des Kühnen ihren Sinn hatte. Heinrich der Fromme trägt einen Kranz aus roten und weissen Nelken. Er liess sich damit malen, als die Hochzeit bereits zwei Jahre zurücklag. Vielleicht schloss auch dieses Bild eine Folge der Vorfahren des Auftraggebers ab. Wir wissen wenig über die Bildnismalerei in Sachsen vor Cranach, doch gibt es eine Beschreibung des Schlosses von Wittenberg, 1507 verfasst von dem Magister Meinardus, die allein 24 Bildnisse erlauchter Vorgänger Friedrichs des Weisen auf dem sächsischen Thron bis hin zu Friedrich selbst aufzählt.[14] Leider ist nicht gesagt, ob es sich um Bildnisse in ganzer Figur handelte. Der grosse Anteil historischer Persönlichkeiten, von denen es keine authentischen Porträts gab und der den oder die Maler zum Typisieren zwang, könnte dafür sprechen.

Ganz sicher nicht die Hauptlinie der Entwicklung bezeichnen ganzfigurige Stifterbildnisse auf Altarflügeln, auch wenn die Stifter aus ihrer knienden Haltung sich erheben und ohne empfehlende Patrone auskommen.

Albrecht Dürer malte im Auftrag der Brüder Stefan und Lukas Paumgartner um 1500 die Heiligen Georg und Eustachius und gab ihnen – wenn wir einer Nachricht aus dem 17. Jahrhundert trauen wollen – die Züge der Auftraggeber.[15] Die angenommene Gestalt, welche die Stifter als Heilige erscheinen lässt, würde also ihr Auftreten in ganzen Figuren legitimieren. Das verräumlichte Dastehen der Männer auf dem steinigen Boden vor dem dunklen

Abb. 2 Herzog Heinrich der Fromme von Sachsen und seine Gemahlin Katharina von Mecklenburg. Von Lucas Cranach d.Ä., 1514. Gemäldegalerie Dresden.

Grund macht sie dem Cranachschen Paar überlegen. Das unbefriedigende Verhältnis der Flügel zum Mittelbild des in der Münchner Pinakothek befindlichen «Paumgartner-Altars» ist ein Thema für sich.

Als Stiftung Philipps des Schönen von Österreich darf ein um 1500 entstandener Flügelaltar in Brüssel (Musée royale des Beaux-Arts) angesehen werden. Zuseiten einer Darstellung des Jüngsten Gerichts zeigt er Philipp mit dem entblössten Schwert und auf dem anderen Flügel Johanna von Kastilien.[16] Dass die Dargestellten im Grünen stehen, erweist sich für die optisch-räumliche Einheit des Altars als notwendig, für den Eindruck der Eigenständigkeit der Porträts als hemmend.

Überraschend fortschrittlich sind die 1504 datierten lebensgrossen Bildnisse des Frankfurter Bürgermeisters Claus Stalburg und seiner Ehefrau Margarethe im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt am Main.[17] Das Paar betet den Rosenkranz. Goldgrund und Masswerkschleier bezeichnen unmissverständlich die Funktion der Bilder als Altarflügel. Die Holzleisten der Umrahmung tragen

erneuerte Inschriften, wie sie sich sonst nur auf selbständigen Porträts finden. Beim Mann lesen wir: «Dusentfünfhundert und fier jar, clas stalburgk, also was ich gestalt da ich 35 iar was alt». Der Wunsch, im Gedächtnis der Nachgeborenen zu haften, scheint kein geringerer Antrieb für die Stiftung gewesen zu sein als der, sich für den Himmel zu empfehlen.

Interessante Lösungen entstehen da, wo die neue Bildform und überkommene Bildinhalte aufeinandertreffen.

1517 porträtierte Bernhard Strigel den Augsburger Patrizier Konrad Rehlinger und seine acht Kinder (München, Alte Pinakothek).[18] Die Verteilung der Familie, der die Mutter fehlt, auf zwei Tafeln deutet darauf hin, dass es sich um ein verschliessbares Diptychon handelte. Das hätte die Bemalung zumindest einer der beiden Rückseiten nahegelegt, doch ist dazu nichts bekannt. Nur Familienbild ist die Versammlung nicht. Maria und das Jesuskind erscheinen im Himmel auf Wolken. An Maria adressiert ist das geschriebene Gebet: «Wir pitten dich, Maria ræin, du wöllest unser muoter sein». Die Mutter der Rehlinger-Kinder war 1515 gestorben. Sie ist selbst nicht dargestellt und wird nur indirekt genannt. Wir haben es demnach nicht mit einem Epitaph, wohl aber mit einem Votivbild zu tun. Es hatte seinen Platz in einer Kirche oder Hauskapelle. Bemerkenswert, dass die Muttergottes einen inhaltlich zwar wichtigen, aber kompositionell nur noch geringen Anteil am Bild hat. Der Porträtcharakter dominiert.

Und ein zweites Beispiel: 1531 porträtierte Hans Schäuffelein den Abt Alexander Hummel von Deggingen (Augsburg, Staatsgalerie).[19] Von den beiden Schrifttafeln erhielt jedenfalls die rechte ihre Inschrift erst nach dem 1535 erfolgten Ableben Hummels, aber sie gehört zum ursprünglichen Bildbestand. Die leere Fläche wartete also darauf, dass sich das Leben des Dargestellten vollende. Die Kriterien für das Epitaph- oder Gedächtnisbild sind damit erfüllt.

Als Doppelbildnis von Ehepaaren kommen diese Epitaphien um 1530 im fränkischen Raum vor. Dasjenige des Arnold von Seckendorff und seiner Gemahlin Margret Nothaft von 1532 (Privatbesitz) stammt aus der Kirche in Unternzenn. Der mit der Malerei zusammen entstandene beschriftete Rahmen stellte sich von vornherein auf die freibleibende Fläche unterhalb der Porträtierten ein.

Aus den Jahren zwischen 1515 und 1529 sind uns an höfischen Porträts in ganzer Figur überwiegend Kuriosa erhalten, die freilich jedes auf seine Weise die neue Bildgattung bestätigen: 1515 malte Hans Wertinger für den Bischof Philipp von Freising dessen Hofnarren, den sogenannten Ritter Christoph (Castagnola, Sammlung Thyssen-Bornemisza).[21] Das Bild misst 113,5 cm in der Höhe. Die Inschrift auf der Rückseite benennt den Dargestellten und legt ihm unter anderen die folgenden Worte in den Mund: «Wär ich ein wicht, so möcht nicht seyn mein läng an diesem Täfelein». Der Witz liegt darin, dass gerade die Tafel, wenn man die Darstellung als lebensgross ansieht, den Zwergwuchs des Mannes beweist. Dass Wertinger die Mauer zugunsten des Landschaftsausblickes absenkte, hinderte ihn, die hinter dem Auftrag stehende Absicht zur vollen Wirkung zu bringen.

1529 porträtierte ein Münchner Maler, der aufgrund des Monogrammes BB als Barthel Beham angesprochen wird, während ich – trotz des Monogrammes – an Hans Schöpfer denke, den damals zweijährigen Erzherzog Maximilian, den späteren Kaiser Maximilian II. (Vaduz, Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein).[22] Hier, wo es um «Leng und Gestalt» eines Kindes ging, konnte das

Abb. 3 König Ludwig II. von Ungarn. Nach Hans Krell (1525). Schloss Gripsholm/Schweden.

Bildnis in ganzer Figur auch durch das Verhältnis der Figur zur Bildfläche und zum Bildraum ein Wesentliches der kindlichen Erscheinung anschaulich machen. Mit der Architektur – Form und Perspektive – tat sich der Künstler schwer.

Eine möglicherweise wichtige Stufe der Entwicklung der Gattung ist nicht mehr ausreichend zu belegen. 1526 malte Hans Krell ein Bildnispaar König Ludwigs II. von Ungarn und seiner Gemahlin Maria von Österreich, einer Enkelin Kaiser Maximilians I. Die in einer Rechnung genannten Bilder waren auf Leinwand gemalt – wohl Tüchlein.[23] Vom Porträt des Königs gibt es eine 1525 datierte Kopie in Schloss Gripsholm, Schweden (Abb. 3)[24], deren Zuverlässigkeit durch eine ältere, ruinöse Kopie in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen (Inv. Nr. 6946) bestätigt wird. Die Jahreszahl 1525 lässt darauf schliessen, dass Krell schon in diesem Jahr ein ganzfiguriges Bildnis des ungarischen Königs geschaffen hatte. Die Ausbreitung der Figur in der Fläche und das unräumliche Standmotiv mit einem abgeknickten Bein kommen Cranachs Bildnis

Abb. 4 Kaiser Karl V. mit der Dogge. Von Jakob Seisenegger, 1532. Kunsthistorisches Museum Wien.

Herzog Heinrichs des Frommen überraschend nah. Wir halten fest, dass fürstliche Eheleute von nun an jeder ein eigenes Bildfeld zur Verfügung haben und dass Bildnisse in ganzer Figur zunehmend zum Alltag des Hofmalers gehören.

Die nächsten Jahre machen deutlich, dass die Initiativen beim Haus Habsburg und hier zumal bei König Ferdinand liegen. Jakob Seisenegger malte 1530/31 für ihn Bildnisse der Königin Anna und der königlichen Kinder, jeweils über- und hinterfangen von aufwendigen antikisierenden Architekturen, die dem Künstler den Ruf eines Meisters der Perspektive einbrachten.[25] Nichts davon ist erhalten ausser eigenhändigen Beschreibungen des Künstlers. Es mag sein, dass die Addition von Bildnis und Bauwerk, die dem Porträtisten des kleinen Erzherzogs Maximilian so entschieden missglückte, auch bei virtuoserer Behandlung der Architektur den Dargestellten in seiner vollen persönlichen Wirkung einschränkte.

Erst mit dem Bildnis Kaiser Karls V. mit der Dogge (Wien, Kunsthistorisches Museum), das Seisenegger 1532 im Gefolge des Kaisers in Bologna malte (Abb. 4), ist der Typus so weit internationalisiert, dass er übertragbar wird.[26] Die Physiognomie Karls ist scharf gesehen, aber die kontrapostisch ausbalancierte Stellung, die kostbaren Requisiten – Seidendraperie und Marmorfussboden –, die malerische Haltung insgesamt, die von der venezianisch angeregten Ölmalerei auf Leinwand lebt, schliesslich auch der Hund als Begleiter des Fürsten sind so weit italienisch durchdrungen, dass es Tizian leichtfiel, Seiseneggers Bildnis in seine eigene Sprache zu übersetzen und auf eine höhere Stufe persönlicher und künstlerischer Erfahrung zu heben (Madrid, Prado). Ein Muster für Jahrhunderte war geschaffen.

Wir wollen hier das ganzfigurige Hofbildnis verlassen. Über Tizian und seine Bildnisse Philipps II. führt der Weg zu Anthonis Mor und weiter zu van Dyck und Velazquez. Die beiden Augsburger Reichstage von 1547/48 und 1550/51, die grössten Fürstenversammlungen jener Zeit, wurden zum Umschlagplatz für die neue Bildgattung, die sich über ganz Europa ausbreitete.

Selbständige, lebensgrosse ganzfigurige Bildnisse bürgerlicher Auftraggeber sind zunächst selten.

Wenn sich der 24jährige Georg Fugger 1541 von Seisenegger in Augsburg porträtieren liess (Privatbesitz), tat er das nicht als Augsburger Bürger und frischgebackener Patrizier, sondern als Reichsgraf.[27] Georg Fugger fand gleich seinem Bruder Johann Jakob seine Ehefrau nicht mehr unter den Augsburger Bürgertöchtern, sondern im österreichischen Adel. Die Bildnisform für den Edelmann war das ganzfigurige Hofbildnis. Keiner vermochte den Anspruch besser zu erfüllen als der Hofmaler König Ferdinands.

Es ist nicht ausgeschlossen, dass es schon vorher ganzfigurige Bildnisse bürgerlicher Auftraggeber in Augsburg gab. 1525 datiert ist ein Bildnispaar im Kunsthistorischen Museum in Wien.[28] Es wird mit guten Gründen Christoph Amberger zugeschrieben. Wir kennen die Namen der Dargestellten nicht und damit auch nicht ihren gesellschaftlichen Stand. Da die Bildtafeln später beschnitten wurden, ist es ratsam, die Miniaturkopien in Storffers gemaltem Inventar der Wiener Galerie von 1733 heranzuziehen.[29] Die steinernen Nischen tragen hier noch ihre Giebelbekrönungen. Es gibt Indizien, die für eine ursprünglich geplante Aufbewahrung der Bildtafeln im sakralen Bereich sprechen: die Nischenarchitektur als solche, Psalmstellen oberhalb der Köpfe des Paares, ferner die Tatsache, dass der Mann während des Malprozesses auf das ausladende Barett, das bereits farbig angelegt war, verzichtete und nun barhäuptig erscheint.

In den späten vierziger Jahren wird das Bildnis in ganzer Figur auch für die bürgerlichen Stände zunehmend verfügbar. 1548 liess sich Matthäus Sech, Faktor der Augsburger Gesellschaft Herwarth in Schwaz, durch Seisenegger porträtieren (Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum).[30] Der aus den Niederlanden emigrierte Kalvinist Nicolas Neufchatel setzte die Bildnisgattung spätestens 1561 mit den Bildnissen des Heinrich Pilgram und seiner Ehefrau (Budapest, Museum der bildenden Künste) in Nürnberg durch.[31]

Betrachten wir die Situation in der Schweiz. Drei Einzelbildnisse und ein Bildnispaar sind in bezug auf unsere Themenstellung zu befragen:

Das erste, von 1549, stellt den Feldhauptmann Wilhelm Frölich dar (Zürich, Schweizerisches Landesmuseum) (Abb. 5).[32] Frölich verlor das Zürcher Bürgerrecht, weil er in französische Dienste trat.

Er wurde Bürger von Solothurn, wo er als Dolmetscher für die französische Gesandtschaft tätig war. Auf dem Bild tritt er geharnischt, grossspurig, mit einem helmtragenden Knäblein vor uns hin – nicht als Bürger, als der er sich in demselben Jahr zusammen mit seiner Ehefrau porträtieren liess (Solothurn, Kunstmuseum), sondern als Befehlshaber mit dem Streitkolben als Kommandostab. Mit Recht ist an die gespreizte Stellung der Bannerträger auf Standesscheiben erinnert worden, doch mag Asper auch Kenntnis von Holbeins Bildnis König Heinrichs VIII. von England gehabt haben.[33] Frölich macht ein Bild von sich, mit dem er in das Bewusstsein der Nachwelt eingehen will, aber dem Stolz fehlt es nicht an Einsicht in die Hinfälligkeit weltlicher Ehren. ANGST UND NOT WÄRT BIS IN TOD verkündet die Inschrift als persönliche und allgemeine Erfahrung, und die abbröckelnde Standfläche führt ins Bodenlose. «Hie musst du yn» heisst es bei Baldungs Tod mit dem Mädchen im Basler Kunstmuseum. Je betonter die trotzige Selbstbehauptung, um so stärker der Eindruck des Memento-mori.

Vanitas-Hinweise haben eine lange Tradition: Stundenglas und Totenschädel als Attribute des Porträtierten, Totenschädel, Knochen und verlöschende Kerzen auf Bildrückseiten, z.B. immer wieder bei Barthel Bruyn in Köln. «Der Tod und der Reisläufer» war eine Figur aus dem Totentanz. Wir denken an Holbeins Holzschnitt und an die in Kopien überlieferten Malereien des Niklaus Manuel im Berner Predigerkloster. Der Tod ist im Bildnis Aspers angesprochen und gegenwärtig, wenn auch nicht leibhaftig.

Aspers Bild hat etwas von einer gemalten Rechtfertigung und sucht das öffentliche Interesse. Leider wissen wir nicht, ob und wohin es gestiftet wurde. Dass verdiente Söldnerführer sich und der Stadt, der sie dienten, zum Ruhm ihr Porträt in öffentliche Versammlungsräume stifteten, zeigt ein Nürnberger Beispiel. Sebald Schirmer, der im Dienst der Stadt Nürnberg für König Ferdinand gegen die Türken kämpfte, verehrte dem Rat der Stadt sein 1545 von Georg Pencz gemaltes Bildnis (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum).[34] Die Inschrift auf dem Rahmen rühmt die Verdienste des Auftraggebers und des Malers.

1533 malte ein Berner Künstler, in dem man Hans Rudolf Manuel sieht, einen Reisläufer, der sich durch Wappen und Altersangabe als Niklaus Manuel der Jüngere – beide Söhne von Niklaus Manuel – zu erkennen gibt (Bern, Historisches Museum).[35] Die Inschrift – «Glück uff min syten, Ich hab rächt oder lätz» – deutet auf den von Zwingli verbotenen Dienst in fremdem Sold hin. Man mag das den Übermut streifende trotzige Selbstbewusstsein des Mannes seiner Jugend – er zählte 25 Jahre – zugute halten. Letztlich wird hier ein Typus, die zumal seit den dreissiger Jahren in der Druckgraphik beliebte Landsknechtsdarstellung, auf das Porträt übertragen.[36] Schule machen konnten Bildnisse dieser Art, denen die ganze Figur, nicht aber das repräsentative Format angemessen war, nicht.

Tobias Stimmers Bildnisse des Zürcher Bannerträgers Jakob Schwytzer und seiner Ehefrau Elsbeth Lochmann (Abb. 6, 7)[37] sind 1564 datiert. Ob Asper, der erst 1571 starb, damals nicht mehr fähig oder willens war, einen solchen Auftrag zu übernehmen, oder ob Schwytzer gezielt um den genialeren Stimmer in Schaffhausen sich bemühte, wissen wir nicht. Ich erspare mir eine Beschreibung des nach Lebenswahrheit und malerischer Form singulären Bilderpaares und erinnere nur daran, dass auf der Rückseite des Männerporträts der Tod als schwarze Gestalt mit dem hocherhobenen Stundenglas zu sehen war und darüber eine Rollwerkkartusche mit einer Inschrift in Versen, welche auf die Hinfälligkeit alles Irdischen Bezug nahmen und dazu aufforderten, sich auf das Himmelreich vorzubereiten.

Die Argumentation des Ausstellungskataloges (S. 143ff.) sei hier zunächst gedrängt wiedergegeben: Wahrscheinlich handelte es sich um den gänzlich ungewöhnlichen Fall eines Bildnisdiptychons in Lebensgrösse. – Als Ganzfiguren in Lebensgrösse sind die Schwytzer-Bildnisse auch in ihrem sozialen Umfeld die Ausnahme. – Die Anregung gab möglicherweise Aspers 1549 gemaltes Porträt des Wilhelm Frölich. – Der unmittelbare Anlass für den Auftrag an Stimmer könnte Schwytzers Ernennung zum Bannerträger gewe-

Abb. 5 Der Feldhauptmann Wilhelm Frölich. Von Hans Asper, 1549. Schweizerisches Landesmuseum Zürich.

Abb. 6 Der Zürcher Bannerträger Jacob Schwytzer. Von Tobias Stimmer, 1564. Öffentliche Kunstsammlung Basel.

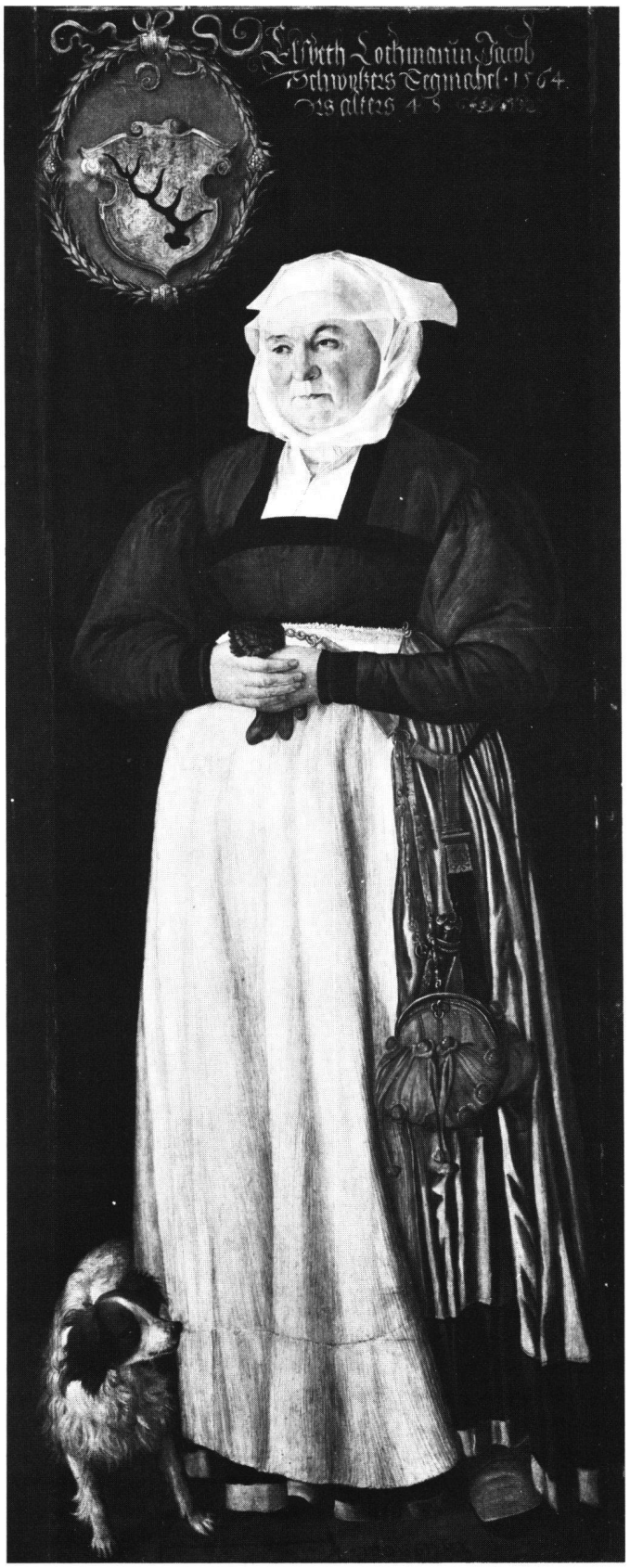

Abb. 7 Elsbeth Lochmann, die Ehefrau von Jacob Schwytzer. Von Tobias Stimmer, 1564. Öffentliche Kunstsammlung Basel.

sen sein. – Das lebensgrosse Ganzfigurenbild gehört als ausgesprochene Repräsentationsform der Sphäre von Fürstlichkeiten, Adelsfamilien und allenfalls Patriziern an. – Das Bildnis dürfte im sittenstrengen nachreformatorischen Zürich höchst provokativ gewirkt haben. Es mochte daher geraten sein, ihm die Form eines Diptychons zu geben: Man konnte es normalerweise geschlossen lassen und nur die demutsvolle Memento-mori-Seite zeigen.

Halten wir fest, dass von dem ganzen 1507 beschriebenen Bilderreichtum des Wittenberger Schlosses vielleicht nur *ein* Bild – Dürers «Herkules» – erhalten ist und dass auf jedes hier besprochene Bild zwanzig oder mehr verlorene kommen, dann ist das einzelne Stück nicht mehr so spektakulär, wie es eine durch Krieg, Brände, Zerstörungswut und Gleichgültigkeit getroffene Auswahl suggeriert. Das muss auch für die Schwytzer-Bildnisse gelten.

Anders als der Feldhauptmann Frölich, der sich und der Stadt, deren Bürger er gewesen war, etwas zu beweisen hatte, befand sich Schwytzer offensichtlich im Einklang mit der Stadt Zürich, die ihn mit zahlreichen Ämtern betraute. Zwei davon nennt die Inschrift: «...der zyt huszmeister un vordrager des paners der Statt Zurych». Provokation setzt Spannungen voraus, die ich hier nicht finde. Die Vorstellung, dass die Verse und das Skelett auf der Bildrückseite bei Bedarf die Kühnheit und das Selbstbewusstsein des Auftraggebers zu kaschieren hatten, leuchtet nicht ein. Sie bringt die Frömmigkeit des Paares, die zu bezweifeln kein Anlass besteht, in Misskredit. Das Memento-mori war auf den Diptychen zuhause, die als Familiendokumente ihren Platz in der Truhe fanden, und es erfüllt dieselbe Funktion bei den grossen Bildern. Wenn die Bemalung der Rückseite zum Originalbestand gehörte, dann haben wir es auch bei den Schwytzer-Bildnissen mit einem Diptychon zu tun. Die Tafeln bleiben in der Höhe um etwa 18 cm, in der Breite um etwa 34 cm hinter denen des Rehlinger-Diptychons von Bernhard Strigel zurück.

Einen Ausnahmestatus wird man den Schwytzer-Porträts immer zubilligen, aber ihre Basis ist nicht so schmal, wie man meint. 1548 porträtierte ein unbekannter Meister, in dem man früher Hans Asper hat sehen wollen, «der Stadt Bern gewesnen Landvogt» Matthias Knecht (Abb. 8), auch ihn auf Steinfliesen stehend, vor dunklem Grund, mit dem Wappen.[38] Das knapp lebensgrosse, durchaus respektable Bild befindet sich im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich. Was es von den anderen Ganzfigurenbildern und von den Bildnissen der Zürcher Ehrbarkeit absetzt, teilt es mit dem Schwytzers: Es benennt das Amt des Dargestellten. Ohne in beiden Fällen die Frage nach dem besonderen Anlass des Auftrags und nach dem ursprünglichen Standort der Bilder beantworten zu können, ziehen wir doch den Schluss, dass hier wie dort das öffentliche Amt die Darstellung in ganzer Figur erlaubte.

Nicht Fürstenbilder werden nachgeahmt, nicht die Ansprüche rivalisierender Familien befriedigt, sondern die Instanzen der bürgerlichen Ordnung stellen sich in ihrer Verantwortlichkeit dar. Entsprechend hat die Reformation ganzfigurige Bildnisse der Reformatoren – Luther, Melanchthon, Bugenhagen – im Holzschnitt verbreitet: Instanzen auch sie. Das Porträt des Amtsträgers allein mag diese These eher bestätigen als das Bildnispaar, das die Ehefrau einbezieht. Doch ist es denkbar, dass zum Porträt des Matthias Knecht das seiner Frau gehörte. Das öffentliche und private Leben der städtischen Prominenz waren damals viel stärker miteinander verquickt, als es heute der Fall ist. Die Schwytzer-Bildnisse erfüllten im privaten Rahmen eine repräsentative Aufgabe. Hier hatte auch die Ehefrau ihren Platz, zumal dann, wenn – wie im Falle der Elsbeth Lochmann – ihre Herkunft aus einer ratsfähigen Familie die soziale Stellung des Mannes stärkte.

Abb. 8 Der Landvogt Matthias Knecht. Berner (?) Meister, 1548. Schweizerisches Landesmuseum Zürich.

ANMERKUNGEN

1 Holz, 191×66,5 cm und 191×67,5 cm. - *Tobias Stimmer 1539-1584,* Katalog der Ausstellung in Basel (Kunstmuseum) 23. September bis 9. Dezember 1984, Nr. 38, 39, Farbabb. 4, 5.

2 HUBERTUS FRONING, *Die Entstehung und Entwicklung des stehenden Ganzfigurenporträts in der Tafelmalerei des 16. Jahrhunderts,* phil. Diss. Würzburg 1971; gedruckt 1973.

3 HARALD KELLER, *Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters,* in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 3, Jahrgang 1939/40, S. 227-354.

4 ROBERT L. WYSS, *Die neun Helden. Eine ikonographische Studie,* in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 17, 1957, S. 73-106. - HORST SCHROEDER, *Der Topos der Nine Worthies in Literatur und bildender Kunst,* Göttingen 1971.

5 MARITA HORSTER, *Andrea del Castagno,* London 1980, S. 29-32, Farbtaf. V, VI, Abb. 74-87.

6 Bibliothèque Nationale, Inventaire général des écoles du nord, Paris 1936, S. 13, Nr. 28 und Abb. - *Wittelsbach und Bayern. Die Zeit der frühen Herzöge,* Katalog der Ausstellung in Landshut (Burg Trausnitz) 14. Juni bis 5. Oktober 1980, Nr. 31.

7 VINZENZ OBERHAMMER, *Die Bronzestandbilder des Maximiliangrabmales in der Hofkirche zu Innsbruck,* Innsbruck/Wien/München 1935.

8 HANS GEORG WACKERNAGEL, *Der goldene Trauerbart des Herzogs Renatus von Lothringen,* in: Altes Volkstum der Schweiz, Basel 1956, S. 78-80.

9 HUBERTUS FRONING (vgl. Anm. 2), S. 12-20.

10 GODEFRIDUS JOANNES HOOGEWERFF, *De Noord-Nederlandsche Schilderkunst,* Bd. 2, 's-Gravenhage 1937, S. 396-398, Abb. 195.

11 GODEFRIDUS JOANNES HOOGEWERFF (vgl. Anm. 10), S. 398-404, Abb. 193, 194.

12 LUDWIG VON BALDASS, *Die Bildnisse Kaiser Maximilians I.,* in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses 31, 1913, S. 249-250, Fig. 3.

13 Holz, 184,5×82,5 cm und 184×82,5 cm. - WERNER SCHADE, *Die Malerfamilie Cranach,* Dresden 1974, S. 55, Farbtaf. 82, 83. - MAX J. FRIEDLÄNDER/JAKOB ROSENBERG, *Die Gemälde von Lucas Cranach,* Basel/Boston/Stuttgart 1979, Kat. Nr. 60, 61, Abb. 60, 61.

14 GUSTAV BAUCH, *Zur Cranachforschung,* in: Repertorium für Kunstwissenschaft 17, 1894, S. 425-432.

15 Holz, Flügel je 157×61 cm. - Alte Pinakothek München, Katalog der altdeutschen Gemälde, München 1963, S. 72-75, Abb. S. 251. - FEDJA ANZELEWSKY, *Albrecht Dürer. Das malerische Werk,* Berlin 1971, Kat. Nr. 51, 52, Abb. 52 a, b.

16 Holz, Flügel je 126×48 cm. - MAX J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting,* Bd. 4, Leiden 1969, Kat. Nr. 82, Taf. 74.

17 ERNST BUCHNER, *Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit,* Berlin 1953, S. 52-54, Kat. Nr. 40, 41, Abb. 43, 44.

18 Holz, 209×101 cm und 209×98 cm. - Alte Pinakothek München, Katalog der altdeutschen Gemälde, München 1963, S. 191-193, Abb. 282, 283. - GERTRUD OTTO, *Bernhard Strigel* (Kunstwissenschaftliche Studien 33), München-Berlin 1964, S. 73-74, Kat. Nr. 76, Abb. 142, 143.

19 Holz, 198,7×117,5 cm. - Staatsgalerie Augsburg / Städtische Kunstsammlungen, Katalog der altdeutschen Gemälde, 2. Auflage, München 1978, S. 98-99, Abb. 56.

20 Weitere Beispiele: Markgraf Kasimir von Brandenburg-Kulmbach und seine Gemahlin Susanna von Brandenburg, Heilsbronn, ehemalige Klosterkirche; Veit von Lentersheim und seine Gemahlin Barbara Fuchs von Fuchsberg, Ansbach, Kreis- und Stadtmuseum.

21 Holz, 113,5×61 cm, allseitig beschnitten. - Sammlung Thyssen-Bornemisza, Katalog der Gemälde, Castagnola 1971, Nr. 326, Taf. 47.

22 Holz, 120×63 cm. - *Meisterwerke der Malerei aus Privatsammlungen im Bodenseegebiet,* Katalog der Ausstellung in Bregenz (Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis) 1. Juli-30. September 1965, Nr. 5, Abb. 17.

23 *Urkunden und Regesten aus dem k.u.k. Reichs-Finanz-Archiv,* in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses 3, 1885, Nr. 2897.

24 Leinwand, 197×119 cm, datiert 1525. - Katalog över Porträttsamlingen på Gripsholm, Stockholm 1927, Nr. 596.

25 KURT LÖCHER, *Jakob Seisenegger* (Kunstwissenschaftliche Studien 31), München-Berlin 1962, S. 34-38.

26 Leinwand, 205×123 cm. - KURT LÖCHER (vgl. Anm. 25), S. 32-40, Kat. Nr. 35, Abb. 8.

27 Leinwand, 211×97,5 cm. - KURT LÖCHER (vgl. Anm. 25), S. 44-45, Kat. Nr. 32, Abb. 27. - *Welt im Umbruch,* Katalog der Ausstellung in Augsburg (Rathaus) 28. Juni-28. September 1980, Bd. 2, Nr. 477 mit Abb.

28 Holz, 191×100,5 cm und 191×101 cm. - Kunsthistorisches Museum Wien, Katalog der Gemälde, Teil 2, Wien 1963, Nr. 21, 22. - LUDWIG BALDASS, *Studien zur Augsburger Porträtmalerei des 16. Jahrhunderts, Bildnisse von Leonhard Beck,* in: Pantheon 6, 1930, S. 402, Abb. S. 400, 401.

29 KURT LÖCHER, *Christoph Amberger,* in: Welt im Umbruch (vgl. Anm. 27), Bd. 3 (Beiträge), Augsburg 1981, S. 142, Abb. 6.

30 Leinwand, 185,3×88,5 cm. - KURT LÖCHER (vgl. Anm. 25), S. 49-50, Kat. Nr. 56a.

31 Leinwand, 180,5×93,5 cm und 180×95,5 cm. - RUDOLF ARTUR PELTZER, *Nicolas Neufchatel und seine Nürnberger Bildnisse,* in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst NF 3, 1926, S. 212, Abb. 9, 10.

32 Holz, 213×111 cm. - *Zürcher Kunst nach der Reformation. Hans Asper und seine Zeit,* Katalog der Ausstellung in Zürich (Helmhaus) 9. Mai bis 28. Juni 1981, Nr. 19 mit Abb. - Tobias Stimmer (vgl. Anm. 1), Nr. 45, Abb. 64.

33 Aus dem Gruppenbild in Whitehall. Das Bildnis des Königs ist nur in Kopien überliefert. Vgl. PAUL GANZ, *Hans Holbein. Die Gemälde,* Basel 1950, Kat. Nr. 179, Abb. 59, 60.

34 HANS GEORG GMELIN, *Georg Pencz als Maler,* in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. Folge, 17, 1966, Kat. Nr. 47, Abb. 54.

35 Leinwand, 197×138,5 cm. - *Niklaus Manuel Deutsch. Maler, Dichter, Staatsmann,* Katalog der Ausstellung in Bern (Kunstmuseum) 22. September bis 2. Dezember 1979, Nr. 327, Abb. 184.

36 Als Beispiel genannt sei die von Jost de Negker in Augsburg nach Vorlagen von Hans Burgkmair, Jörg Breu d.Ä. und Christoph Amberger geschnittete, von seinem Sohn David herausgegebene Landsknechtsfolge. Vgl. *Hans Burgkmair. Das graphische Werk,* Katalog der Ausstellung in Stuttgart (Staatsgalerie) 10. August-14. Oktober 1973, Nr. 122-126. - Abbildungen der Holzschnitte bei AUGUST JOHANN VON BREUNNER-ENCKEVOERTH, *Röm. kaiserl. Majestät Kriegsvölker im Zeitalter der Landsknechte,* Wien 1883.

37 *Tobias Stimmer* (vgl. Anm. 1).

38 Holz, 181,5×86 cm. - WALTER HUGELSHOFER, *Die Zürcher Malerei bis zum Ausgang der Spätgotik,* Teil 2, in: Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich 30, Heft 5, S. 107.

39 JOHANNES FICKER, *Die Bildnisse Luthers aus der Zeit seines Lebens,* in: Luther Jahrbuch 1934, Jahrbuch der Luthergesellschaft 16, 1934, S. 103-161.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg
Abb. 2a, 2b: Staatliche Kunstsammlungen Dresden
Abb. 3: Nationalmuseum Stockholm
Abb. 4: Kunsthistorisches Museum Wien
Abb. 5, 8: Schweizerisches Landesmuseum Zürich
Abb. 6, 7: Öffentliche Kunstsammlung Basel